Еженедельный журнал.

Художественная Мысль

№ 4.

11—18 марта.

1922 г.

ХАРЬКОВ.

Цена 20.000 руб

Весь доход—в пользу голодающих.

СОДЕРЖАНИЕ:



Редактор—Худсектор Главполитпросвета.

Издание „ПОМОЩЬ" Харьк. Губ. Ком. Пом. Гол.

Первый Государств. Драматич. театр	Субб. 11 и среда 15 **Мещанин во дворянстве**	Воскресенье 12-го **НАКАНУНЕ**	Четверг 16-го В ознаменование 25-летней деятельности художника гримера **Федотова**, В 1-й р **ПАВЕ**
Театр Госоперы (Рымарская 2.)	Суббота 11-го В 1-й раз **КАМОРРА**	Воскресенье 12-го С уч. арт. **Карповой** **ТРАВИАТА**	**АНОНС:** На 4-й неде новые поста „Прекрасная Елена", „ Люксембург", „Карм
Камерный театр (бывш. Модерн).	Суббота 11-го **СОПЕРНИКИ**	Воскресенье 12-го 1. Герцогиня-Пастушка. 2. Последний день Парижской Коммуны.	Понедельник 13-го ГЕРЦОГИНЯ-ПАСТУШ Вторник 14 го КАК ВАЖНО БЫТЬ СЕРЬЕЗН
Радянский театр Имени ШЕВЧЕНКО (бывш. Муссури)	Суббота 11-го Вечер памяти Т. Шевченка **1. Реферат, 2. Концерт, 3. Гайдамаки.**	Воскресенье 12-го **ЗАТОПЛЕННИЙ ДЗВІН**	Понедельник 1 Спектакль опере **ВЕСЕЛАЯ ВД**
Екатерининский театр	Суббота 11-го Гастроли театра „Красный факел" **Волшебная дама.**	Воскресенье 12-го **1. Шут на троне, 2. Марат.**	Понедельник 13-го **Игра интересо**
Театр Комедия (б. Сарматова)	Суббота 11-го С уч. Мичурина. **Хорошо сшитый фрак.**	Воскресенье 12-го С уч. Мичурина. **ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ**	Понедельник 13-го С уч. Мичурина и Квартин **СБОРНЫЙ СПЕКТА**
Малый театр (быв. Мозаика, Харьк. Наб.)	Суббота 11-го Оперетка! **Граф Люксембург**	Воскресенье 12 го Оперетка! **ХАДЖИ МУРАТ**	Понедельник 13-го **Спектакль евр. тру** Новые постанов
Нардом искусств (Конная площ.)	Суббота 11-го **ВАРФОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ**	Воскресенье 12-го **Королевский брадобрей.**	Понедельник 13-го Укр. спектакль: **ПОШИЛИСЬ У ДУР**
ЦИРК (б. Грикке).	**Большие представления всех видов спорта.** Последние гастроли знам. комика **ЭЙЖЕН.** 5.000.000 тому, кто не посмеется при выходе комика!		

№ 4. „Художественная Мысль“. 11—18 Марта. 1922 г.

Редакция и Контора: Харьков, Губернаторская 8.

Рукописи присылаемые в редакцию, должны быть четко переписаны (желательно на машинке), и обязательно на одной стороне листа.

Не принятые рукописи не возвращаются.

Прием по делам редакции ежедневно от 12-ти до 2-х час. дня.

Контора для приема подписки и об'явлений открыта ежедневно от 11 до 3 ч. дня.

Об'явления в очередной № принимаются не позднее четверга.

Всю корреспонденцию, простую, заказную и денежную адресовать: Харьков, «Художественная Мысль», Губернаторская, 8.

АНРИ БАТАЙЛЬ.

Очерк французской буржуазной драмы.

Радио из Бордо сообщает о вне-[...]нной смерти Анри Батайля.

Анри Батайль считался одним из [...]днейших представителей современ[...]й французской драматургии.

Уже в первой его пьесе „Enchan[...]ment“ (1900 г.), удостоившейся [...]становки в Парижском Одеоне, [...]скрываются главные черты всего [...] творчества—типичной буржуаз[...]й французской драмы, с ее адюль[...]ерной фабулой, узким и условным [...] вместе с тем, внутренне-противо[...]чивым моральным кругозором, [...]адиционно мещанской чувствитель[...]стью, и расчитанной ловкостью сценического монтажа: 16-тилетняя девочка влюблена в жениха своей старшей сестры и собирается отравиться в день их свадьбы; старшая сестра живет в постоянном страхе, как бы младшая не повторила своей безумной попытки—и становится посредницей между ней и своим мужем, добродетельным и неотразимым, как Иосиф Прекрасный. Повторяемые сестрицей вслух мысли о самоубийстве превращаются при этом в настоящий эротический шантаж. Но, в конце концов, старшая сестра переходит от сводничества к жестокой ревности. На изображение перипетий этого перехода автором потрачено очень много поистине мастерского, но неблагодарного труда.

„Мадам Колибри“—имевшая большой успех климактерическая драма: Дама лет за сорок, мать сына призывного возраста, становится метрессой какого-то юнца. Ее застигает сын, потом муж. Затем милый отрок бросает ее ради молодой американки. Старуха смиряется пред непреложными законами человеческого возраста и возвращается к своим домашним обязанностям.

В „Свадебном марше“ молодая девица бежит из под родительского крова со своим учителем музыки, который, чтобы доставить комфорт избалованной подруге, поступает на службу. Чтобы помочь мужу, она становится метрессой его патрона. Но „порядочные женщины“—видите ли—„принадлежат лишь одному муж-

чине"—и она убивает себя, не столько за свою продажность, сколько за нарушение святости брака.

Настоящая популярность Батайля началось с его „Femme Nue" (1908)—„Нагая женщина" (в рус. пер. „Обнаженная")—название, которое должно было послужить импрессариям приманкой для определенной публики и найти свое оправдание собственно в том, что героиней пьесы является натурщица.

Это—единственная пьеса Батайля, которая может вызвать у нас некоторые симпатии. По крайней мере, в ней выведена простая душа нищей девушки из народа, служившей столь же нищему художнику „моделью" для картин, доставивших ему признание, карьеру, богатство. Этого удачливого художника и убогого мещанина шокирует его слишком простая подруга. Ему делает авансы столбовая дворянка, принцесса. После короткой сцены между двумя женщинами, простушка уступает, соглашается на разрыв, подобно „Даме с Камелиями". Когда она заболевает, художник возвращается к ней, но она вторично „приносит себя в жертву".

Как ни трогательна драма Лолеты, она испорчена тем, что вместо гордого ухода пролетарской женщины от мещанина, идеализируется бестрепетное принесение себя в жертву тому-же мещанству.

За „Голой женщиной" последовала драма, под не менее заманчивым названием „Скандал". Здесь мы вновь встречаемся со вполне добродетельной женщиной, по крайней мере, до тех пор пока она от скуки не избирает себе любовника. Он на беду оказывается шантажистом, тащит ее по судам, грозит политической карьере ее мужа, угрожает скандалом. Героиня, соответствующий ее психологии, зрительный зал и сам автор вполне уверены в неразрешимости заколдованного круга этого „скандала". Отсюда—сложные перипетии драмы героини. Но сердобольный муж все видит и все знает—и сторожит от возни детей драгоценный сон своей супруги, утомившейся от беспокойной беготни по разным местам, подобно затравленной мыши.

Последней из обративших на себя внимание пьес Батайля является его „Дева Неразумная". Здесь мы находим то же „принесение себя в жертву" мужчине и его любовнице. После долгих лет счастливого брака, муж влюбляется в молодую девушку. Жена в последовавшем генеральном об'яснении „приносит себя в жертв[у"] [и] дает ему „переступить через нее"[,] [е]... унизительно вымаливает обещание[,] [в] случае разрыва с новой любовниц[ей] [в]ернуться к ней. Здесь мы види[м] ту-же типичную для Батайля м[е]щанскую драму, основанную на ж[а]... кой подчиненной роли женщины [в] буржуазном обществе и изображени[и] „совершенного", „идеального"—[с] точки зрения автора—типа женщ[ины] его класса.

Батайль имеет некоторое отнош[е]ние и к русской литературе. В н[а]чале своей карьеры он перелицев[ал] в драму роман Толстого „Воскрес[е]ние". Она имела большой успех, н[о] ничего общего с творением Толсто[го].

В общем, Батайль—самый типи[ч]ный драматург французской буржу[а]зной республики. Это—наиболе[е] ярко выраженное „общее место" французской драматургии, как-б[ы] собирательное" лицо бесчисленног[о] сонма всей этой армии очень иску[с]сных и подчас эффектных, но пусты[х] и условных работников традиционно[й] мещанской драмы.

Ал. Дробинский.

Куклы для всех возрастов.

(Театр марионеток).

I.

Вот и в Харькове заговорили о марионетках. Для Харькова вещь это совсем новая и, как всякое новшество, пока не вызывает энтузиазма: разговоры ведутся лишь кой-где в кружках, актеры скептически пожимают плечами, публика равнодушна—

иначе и быть не может — ведь нет же ни одной рекламы; органы ведающие театром, полагают, что марионетки — одна из разновидностей детской сцены и, стало быть, дело является „Соц-вос'а", или отдела, ему подобного. Но это неверно.

Кукольный театр — не выдумка эстетов, не ухищрение педагогов, не пережиток старины, а отрасль театрального искусства, не менее важная и значительная, чем театр живых актеров. Есть целые страны, целые народы, которые и не знают другого театра, кроме кукольного. Турция, Персия, Аравия, Современный Египет. Но ведь это Восток! А у нас привыкли свысока относиться к Востоку. Напрасно. Он еще не раз и весьма многому научит самомнительную, и все еще не верящую в свой закат, Европу.

Однако, и Западная Европа — от средних веков до наших дней обращалася к театру марионеток, как к средству пропаганды религиозной и политической сатиры, социальной и литературной. Разбитая после Белогорской битвы, Чехия XVII в., в эпоху онемечения и национального упадка, выдвинула в числе других „будителей" национального чувства и возрождения — Марионетчика Копецкого, с куклами кочевавшего по деревням и своими спектаклями, то напоминавшего славное прошлое Чехии, то обличавшего чехов, стыдящихся родного языка и костюма. Успех Копецкого, вызвавший подражателей, не прошел даром для культурного развития Чехии.

А украинский вертеп, с того же XVII-го века разносившийся по угнетаемой то польскими, то русскими панами Украине остро осмеивавший панов и арендаторов, а вместе с тем, долго являвшийся единственной формой украинского театра, доступной по языку широким массам? Менее других стран оказалась восприимчивой к кукольному театру Великороссия Правда, наши сведения недостаточны: отыскать в истории следы театра кукол иногда очень трудно. Ведь для любителей искусства он все-же казался долгое время развлечением простонародным и вульгарным, на которое нельзя смотреть иначе, как сверху вниз.

В XVII ом веке скоморохи „веселые люди" в Старой Ладоге показывали на площади Петрушку.

В XX веке, где нибудь — в Харькове, на Благовещенском базаре можно увидеть иногда того же Петрушку. Едва ли он много изменился за эти три века, и едва ли перемены пошли ему на пользу. Но он потрепался, постарел, половины былой „интересности" нет в нем.

Были сделаны опыты его омолаживания. В начале 1916 года трудами талантливой Ю. Л. Слонимской, и П. П. Сазонова в Петербурге в особняке художника Гуша был организован марионеточный театр и поставлена французская пьеса XVII-го века „Силы любви и ненависти" по эскизам худ. Калмакова с музыкой Гартмана и с исполнителями — певцами Зоей Лодий и Н. Андреевым. Это было событие в художественной жизни; но театрик просуществовал недолго: другие события заставили всех отвернуться на время от искусства. К тому же широкой публике эти спектакли не были доступны.

А вот другой опыт, показывающий, что куклы не боятся событий. В 1920 году в конце зимы один московский театр отправился со своим петрушкой в глухие северные деревни. Репертуар состоял из детских пьесок, из басен Крылова, инсценированных сказок Щедрина („О том, как мужик двух генералов прокормил"), из агиток: успех 39 спектаклей был исключительный. В школе, в деревенском клубе, в пустой избе, в грязном помещении провинциального вокзала совершалось чудо искусства, чудо полного слияния зрительного зала со сценой, великой коллективной радости творчества.

Эти опыты — не единственные. Они доказали на практике то, чего не могли доказать теоретики кукольного театра. Известный педагог и знаток марионеточной сцены Н. Бахтин в своих многочисленных статьях и докладах показал, какое воспитательное значение может иметь театр кукол. Но в мире искусства крайности сходятся. Хорошо творить для детей и

народа может лишь совершенный артист и мастер. Настоящее искусство должно одинаково радовать и взрослого, и ребенка. Кукольный театр—это театр для всех возрастов.„

2.

Мир марионетки гораздо разнообразнее, чем мы думаем. Мы называем кукольным театром всякий, где действующими лицами являются не люди, а их механические подобия. Но, познакомимся ближе с этим волшебным миром. Всего знакомее в нем нам Петрушка, т. е. театр, где куклы управляются снизу, при помощи трех пальцев, движущих голову и руки куклы. Здесь постановка должна исходить от жеста. И надо знать, как велика может быть область жестов у этих маленьких безногих артистов, лишенных мимики, но способных кланяться, целоваться, драться, танцовать, хлопать в ладоши, сотрясаться всем телом и уморительно кувыркаться и проваливаться.

Куклы украинского вертепа—ирод в парчевом кунтуше с короною и скипетром, черный, хвостатый и рогатый сатана, здоровенный запорожец в широчайших красных шароварах и с оселедцем на бритой голове—и другие управляются также снизу при помощи проволок, на деревянных ручках, двигаясь по прорезям, сделанным в нижней части сцены. Они уже не стеснены отсутствием нижних конечностей: зато не так подвижны, как Петрушка и его партнеры.

Марионетками, в собственном смысле слова, называются куклы, управляемые сверху при помощи ниток и проволок. Это самый распространенный на западе—и на азиатском юге (Индия, Индо-Китай, Ява) тип. Это те самые актеры, которые первые сыграли на немецкой сцене Фауста, вдохновляя Гете; которые привели в неистовство рыцаря печального образа Дон-Кихота, вмешавшегося в их игру с обнаженным мечом; которых у Гофмана прославляет директор театра.

„Мои актеры играют всегда без суфлера и никогда не смущаются, не путаются, не сбиваются. Все выходят во время, никогда не опаздывают, не стараются перебить друг у друга роль, довольствуются самым ничтожным жалованьем. В моей труппе царствует полное согласие и единодушие; ни зависти, ни злобы, ни споров, ни интриг: все одинаково любят искусство и служат ему“. Так рассказывает герой Гофмана. Но ведь такая труппа—сказка, мечта? Нет, это труппа марионеточного театра.

Романтическая ирония внушила Гофману эту характеристику. Но начало иронии вообще лежит в духе всего кукольного театра—называется ли он Петрушкой, вертепом, марионетками, или теневым театром—все равно. Мир человеческих отношений в нем упрощен, уменьшен и механизирован: неподвижные лица кукол

производят впечатление странного-
немного смешного, немного волну
щего контраста с их четкими и бы
трыми движениями. Зритель с высо
своего человеческого величия посме
вается над кукольной суетней, но
в силах забыть, что эта суетня-
лишь стилизованное изображение е
же человеческой жизни. В кукольно
театре и его художественных чар
есть что-то загадочное. И оттого, ч
загадка эта еще никем не разгадана-
самая теория и история театра в
современном состоянии также полн
загадок.

Откуда взялся кукольный теат
Кому пришла в голову его идея,
отчего у одних народов он являет
лишь необязательным дополнением
живому театру, а для других впол
заменяет этот живой театр? Были л
марионетки переходною ступенью
театра обрядовых хоров к теат
специальной сценической площадки-
или у них нет исторического мес
в судьбах мирового театра? На в
эти вопросы ученые отвечают неув
ренно и разноречиво. Родиной к
кольного театра долго считали Инди
Теперь в этом основательно усомн
лись, популярность теневого теат
на ближнем Востоке об'ясняли те
что Коран будто-бы запреща
„живой театр“: при этом забывали
позднейших персидских мистерия
где актерами являются живые люд
и притом правоверные мусульман
В истории японского театра, дейст-

вительно, как будто намечается роль кукол, как посредствующего звена между обрядовой драмой древности и театром живых актеров в новое время. Но одного этого факта мало. От француза Маньена до немцев Рейха и Рема ученые собирали предания, факты и слухи истории марионеток. Но история эта лишена обобщений: последнего слова в ней еще не сказано. Это слово еще далеко впереди.

3.

Кукольному театру вообще есть еще, что сказать современному зрителю. И в частности у нас—этот театр может и должен сделаться предметом серьезного общественного внимания. Я не стану распространяться о его педагогической роли: она известна и достаточно выяснена в литературе. Равным образом не вызовет возражений утверждение, что кукольный театр—одно из удобнейших средств агитации и пропаганды: это доказано всей его историей.

Но в руках опытного художника кукольный театр может осуществлять еще и другие—самые смелые замыслы. У нас так много говорили и говорят о приобщении широких масс к искусству.

На практике это часто выражается в посылке по деревням небольших наскоро сколоченных трупп, разыгрывающих на убогой деревенской сцене спектакли, составленные из одноактных агиток, одноактных же и по-рою отчетливо пошлых водевилей; в лучшем случае коверкают „Лекаря поневоле", „Ночное" Стаховича или одну из „непромокаемых" пьес украинского бытового театра. Эстетическая и воспитательная ценность таких спектаклей равняется не нулю, а какой то отрицательной величине, по временам очень значительной Между тем, есть возможность вынести в деревню—Пушкина, Гоголя, Байрона, Гете, Шекспира, пьесы на исторические сюжеты, инсценировки великих легенд человечества. Обстановочные пьесы, не доступные для деревенской сцены, являлись издавна родною областью театра марионеток. Это не потребует расходов, больших, чем содержание передвижных трупп. Это потребует, правда, большого предварительного труда и подготовки. Но зато именно эти маленькие создания могут открыть деревне, часто и до сих пор темной—двери, из которых хлынут яркие лучи солнца, называемого красотой.

А. И. Белецкий.

Литература о кукольном театре.

Пользуюсь случаем указать, в ответ на многочисленные запросы, из литературы о марионет ах то немногое, что имеется на русском языке и что можно без особого труда достать в Харькове 1) *Алферов А.*, „Петрушка и его предки" (в книге „Десять чтений по литературе", изд. 2-е, М. 1903, стр. 175—205); 2) *Слонимская Ю. Л.*, Марионетка (Аполлон 1916, № 3, стр. 1—42); 3) *Перетц В. Н.*, Кукольный театр на Руси (Ежегодник И. Театров, сезон 1894 95, приложение, кн. 1); 4) *Йорик*. История марионеток, перев. с англ. (Библиотека „Театра и Искусства" 1913, кн. 1, 2, 3, 1914, кн. 1); 5) Український вертеп. Текст, малюнки з вступною статтею *О. Кисіля*, Петрогр. 1916 (здесь и библиография укр. вертепа); 6 *Дейч А.*, Марионетки (Литер. прилож. к „Ниве" (1911, 12—компилятивная статейка); 7) *Дога*, Вертеп на шкільній сцені (Вільна, Укр. Школа 1919, №№ 4 5); 8) Статьи *Н Бахтина* в Нов. Энциклоп. Словаре Брокгауза и Ефрона (т. 25) и в „Игре" (№ 3). Кроме того, ряд статей в „Вестнике Театра" (1919 и 1920 г.г.), в „Жизни Искусства" (напр. в №№ 419—421; *Державин К.* Смысл кукольного театра) и др.

А. Б.

СМЕНА ВЕХ.

Знамение нашего времени.

Необыкновенное оживление и повышенный интерес к двум прошедшим вечерам о „Смене вех" в зале Общественной библиотеки и в Малом театре говорит за то, что темы этих вечеров ударили по интеллигентским душам с неведомою силою. Хотелось бы разобраться в содержании двух магических слов—Смена вех—и выявить логический лик, заключенный в них.

* * *

Интеллигенция — „трагически-одинока". Одинока не психологически — это только следствие — одинока, как некая группа, в общей системе социального бытия. Жизнь творят классы, интеллигенция не класс и поэтому ей не присуща личная, субстанциональная возможность непосредственного жизненного творчества. Интеллигенция постольку принимает участие в творчестве жизни, поскольку она идет нога в ногу с классом, стоящим у власти. Это и делает интеллигенцию — „группу мозгового рефлекса" — буржуазной, поскольку буржуазия пока — господствующий класс. Совместная жизнь с буржуазией, — преданное обслуживание интеллигенцией интересов „господ жизни", выводит эту интеллигенцию из состояния ее социального одиночества. Причем буржуазность интеллигенции заложена гораздо глубже, чем некоторые полагают: она коренится в ея социальной природе и в той роли, которую приходится интеллигенции вести, когда у власти стоит ее господин и владыка — буржуазия. Буржуазность интеллигенции состоит, прежде всего, в обслуживании ею частного хозяйства и буржуазного государства. Далее: буржуазность ее — это верная деятельность на том производственном процессе, который ведется под знаком буржуазного главенства. Наконец, буржуазность интеллигенции состоит и в том, что она не за страх, а за совесть оформляет и разрабатывает буржуазную идеологию. В странное положение попадает интеллигенция, когда суровая жизнь бесцеремонно сметает ее прежних владык и у власти ставит чуждый вначале исторический класс. В такой ошеломляющий момент интеллигенция, преимущественно, теряет свой социальный разум и, переставая понимать происходящее, остается попрежнему во власти излюбленных традиций и жизненных навыков. Прежнее привилегированное жизненное положение интеллигенции, цепкость и консервативность ея буржуазных идеологических навыков, сковывают бедную ея мысль в возможности осмыслить и понять происходящее. Вот почему, когда в октябрьские дни пробил последний час буржуазной собственности, интеллигенция, не поняв всей исторической важности происшедшего, увидела в новой власти только „кучку заговорщиков". Советская власть, как массовая власть нового, пришедшего в жизнь, класса, для нее не существовала. Отсюда ее всеобщий саботаж, всяческое стремление ставить палки в ход Советской жизни, явное сочувствие и переход на службу к целой веренице, не перестававших воинствовать, белых генералов. Нужно было видеть крах Российской демократии — Учредиловки и бесплодность защиты ее мнимых принципов, нужно было сделаться личным свидетелем героической борьбы новой власти среди голода и холода на бесконечных фронтах Российской равнины, чтобы, прозревши, убедиться, что в мир вошел класс, несокрушимый в своей воле к жизни и строительству. Когда, затем, Красная Армия поочередно разбивала всякого генерала и когда, в результате напряженной борьбы молодой Республики с темными силами прошлого, история все-таки оставила у власти только один пролетариат, сознание интеллигенции стало мало по малу проясняться.

Социальный разум интеллигенции, покинувший дотоле ее, стал понемного возвращаться к ней. Интеллигенция, в своей наиболее чуткой части, стала понимать, что октябрьские дни — не переворот „кучки проходимцев", но первый этап социальной революции на пути к мировому коммунизму, пролетариат же, творец совершающихся событий — не „стадо взбунтовавшихся рабов" и не „грядущий хам", но единственный класс, носящий в себе избавление от социальных противоречий жизни.

Переход на сторону пролетариата, вначале невольный, потом сознательный, и нужно рассматривать, как знамение нашего времени в развитии интеллигентского сознания. Ибо интеллигенция, не будучи классом, не может оставаться вне того класса, которому принадлежит власть, особенно же, когда об эту власть, как о гранитную скалу, разбивается всякая

тщетная попытка контр-революции. Грандиозный размах октябрьской революции, глубина коммунистических вожделений, героизм и невиданная стойкость в борьбе за жизнь самой революции, все вместе взятое, перевернуло прежнюю интеллигентскую недоверчивость к Советской власти. „Смена вех“ в развитии интеллигенции, заключаясь, следовательно, в ее социальной природе, могла означать только одно: сознательный переход на сторону класса будущего, социалистическую правоту которого и мощь не могло интуитивно не чувствовать интеллигентское сознание. И не даром Каутский в одном месте своей брошюры „Об интеллигенции и пролетариате“, зная, что интеллигенция на своих верхах всегда будет с классом, имеющим безграничное будущее, сказал: „мы можем приобрести верных и полезных партийных товарищей из их (аристократической интеллигенции) среды... исключительно распространением среди них взглядов на законы движения и развития нашего общества. Эти взгляды вербуют нам приверженцев из всех классов“...

Грозные и величественные дни нашей социальной эпопеи с величайшей убедительностью говорят о том, что, помимо интеллигентского сознания и вопреки буржуазной воле, будущее— только за пролетариатом. Из темного прошлого, окутанного мглою непонимания исторической роли пролетариата, из пепла своих преступлений перед классом будущего, точно феникс, возрождается интеллигенция. Это возрождение ее влечет вместе с тем и смену ее прежних буржуазных вех, на новые, пролетарские, за которые стоит сама победоносная жизнь. Современная интеллигенция должна, или остаться с дряхлеющими, темными силами прошлого, обреченными на смерть, или же, при блеске революционных зарниц, должна примкнуть навсегда к пролетариату. Tertium non datur.

Влад. Чучмарев.

Крыжовенное варенье.*)

Кажется, в „Иванове“ Чехова одна хозяйка угощает всех крыжовенным вареньем. Наварила она несколько бочек и угощает; надо же кормить. Кажется, это в „Иванове“? Я не могу второй раз прочесть Чехова.

Очевидно, у наших театралов большой запас крыжовенного варенья. Вещи, которые ставятся в театре, хорошие вещи, с репутацией, но все это так давно сварено.

Делекруа писал приблизительно так: „великий человек не имеет много новых мыслей, но имеет одну: что высказанные прежде мысли недостаточны“. Наши театралы не имеют этой одной мысли. Ведь, в сущности говоря, совершенно неправильно, что пьеса, представляемая на сцене, известна зрителю. Писатель пишет все же главным образом для первого восприятия, для восприятия на ново. Мы же воспринимаем его пьесу, как реставрацию.

Великий театр будет театром не крыжовенного варенья, а театром вот сейчас создаваемого репертуара. Таким театром был театр греков и театр Шекспира. И Пушкин жил, конечно, всего жизненней, пока писал.

А сейчас же классики, увы, только иллюстрации к своим комментаторам.

Конечно, скажут: „а где же сейчас новый репертуар?“

На худой конец, если уже ставить старые вещи, то нужно ставить вещи неизвестные, не „Фауста“ Гете, а „Фауста“ Марло. Но кроме того, мы не ставим того, кого имеем. Наш великий писатель, заруганный, засмеянный, не прочтенный, не признанный лучшими, творец нового сюжета, создатель нового стиха, Владимир Хлебников, имеет пьесу, даже две, но где их можно поставить?

---

*) Помещая статью т. Шкловского, оговариваемся, что разделяем далеко не все ее положения.

Крыжовенное варенье, в форме Шекспира и итальянской комедии, или в иной другой, всех насыщает.

Хлебников признан немногими, но среди признавших его есть почти все поэты А для широкой публики, Хлебников только тот самый футурист, к которому, как сиделец к хвосту собаки, привязал знаменитый, талантливый Корней Чуковский—Локк русской критики—свою критическую жестянку.

Необходимо поставить „Ошибку смерти" Хлебникова, принадлежащую к его несложно построенным вещам. Хлебников не виноват, что он не писатель 17-го века или даже не начала 19-го.

Другую пьесу мы видим на сцене. Автора ее мы знаем. Это „Мистерия—Буфф" Маяковского Маяковский родил толпу подражателей, которые сейчас попрекают друг друга плагиатами из него в своих журнальчиках.

Маяковский растолкал локтями своих современников. Это не Хлебников: когда он станет тебе на ногу и закричит, то трудно его не услыхать.

И все же пьеса его, поставленная всего несколько раз, лежит себе и ждет своего 25-го века.

Я не считаю „Мистерию—Буфф" в числе лучших произведений Маяковского. Конец пьесы по моему слаб, не вышел.

Но по ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству, эта вещь заслуживает того, чтобы ее ставили ежедневно, несмотря на ее злободневность. Кроме того, в основе своей, вещь Маяковского народна в 1000 раз больше, чем все „Цари Максимилианы" Ремизова.

Ремизов, стремясь создать народную вещь, ухватился за внешнее—за сюжет, который, как известно, в „Царе Максимилиане" вырождается и, конечно, не характерен. Владимир Маяковский взял, конечно интуитивно, самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове, как на материале, на игре со словами, на игре слов.

В блестящих страницах „Мистерии" (особенно хороши первые) канонизирован народный прием.

Для того, чтобы поставить Хлебникова, нужно много понимать, уметь и сметь, но я не понимаю, что понимают и умеют всякие рабоче-крестьянские героические арены, сидящие без репертуара, когда они проходят мимо так талантливо завернутой пьесы Маяковского.

Неужели еще надолго наш паек—крыжовенное варенье?!.

Виктор Шкловский.

СОЛЯНОЕ ОЗЕРО.

(Из жизни ближайшего будущего).

Сегодня озеро было каким-то особенным. Потому ли, что закат был пышный, потому ли, что день был очень жаркий, Ване казалось, что все оно, это озеро, точно громадное выпуклое блюдо, перевернутое вверх дном и горящее изнутри красным вздрагивающим светом.

Он с детства привык еще к тому, что соляное озеро не похоже на те озера, которые, по рассказам очевидцев и по картинкам, украшают суровую землю финдлянцев и веселую Швейцарию. Он с детства привык видеть эти красные от рапы волны своего соляного озера, к которому он привык и которое, как ему казалось, вошло в его жизнь так-же, как и все внутренние события, пережитые им с детства.

Сегодня, после работы, он сидел у самой воды и вспоминал то, недавнее и теперь казавшееся ему безконечно далеким, время, когда вся Европа была в огне революционных пожаров и многие, даже самые ярые бойцы за будущее, не знали победят они или погибнут. Он помнил ясно тот ужас и ту хозяйственную разруху, которая царила тогда в России, разорванной на части гражданской междуусобицей. Он помнил также, как трудно было наладить хозяйственную

...знь страны и в какой обстановке ненависти и злобствования врагов трудящихся происходило это строительство. И, когда он внимательно вглядывался в эти красные волны, разбивавшиеся у его ног и в розовую пену, своими брызгами попадавшими ему в лицо, ему казалось, что это кровь рабочих всего мира, погибших за великие идеалы в борьбе с капиталом, и ему делалось жутко от мысли, что человечество еще так недавно было на той ступени развития, когда нужны были величайшие потрясения для того, чтобы достигнуть таких простых вещей, как равенство, свобода, здоровый свободный труд, освобожденный от цепей капитализма. Ему бросалась в лицо краска стыда при мысли, что когда-то могли господствовать порядки, при которых большинство людей было обречено на жалкое прозябание среди нищенства, болезней и каторжного труда, тогда как меньшинство, сытое, равнодушное и напыщенное пользовалось всеми благами жизни и, не довольствуясь этими благами, направляло одну часть рабочих на другую, чтобы на их костях и крови строить дворцы для своих пиршеств.

Начинало смеркаться. Становилось прохладно. Ваня накинул на себя пальто и пошел по направлению к станции.

На чистенькой деревянной платформе, освещенной большим электрическим фонарем, было оживленно и шумно. Здесь, в ожидании дачного поезда, прогуливались больные, застрявшие в грязелечебнице, и рабочие второй смены, окончившие срочную работу по устройству небольшого театра при санатории. При виде этой платформы, наполненной веселыми и бодрыми, не смотря на то, что здесь были и больные, людьми, Ваня вспомнил свое детство и эту же грязелечебницу, наполовину незастроенную, глухую деревушку, скверную трясучую железную дорогу, и ему представилась картина, как в нарядном, сравнительно с остальными, вагоне второго класса ехали какие-то толстые люди, какие-то разряженные, точно на маскарад, дамы, а по полотну железной дороги, тогда чинившейся, бродили тени людей, измученных непосильной работой, тем более, тяжелой, что они знали, что все, что они строят и делают и чинят—это не для них, не для их детей, и даже не для других бедных, таких же, как и они людей, а для каких-то чужих, точно иностранцы, не понимающих их и не любящих их, существ. Теперь все вагоны были одинаковы. Правда, они сохранили еще кое-какое различие, так как некоторые были переделаны из старых. Все они были чисты и опрятны, как жилище финских крестьян. Билеты не продавались, поезда были бесплатные, так ездили в них только больные и трудящиеся. Работающие на соляном озере и на полотне железной дороги со своими семьями, которые жили по соседним деревням, развозились из санатории к заводу и по домам очень скоро; таким образом, эти путешествия почти не отнимали от них времени.

Но вот подали поезд. Не спеша и не толкаясь, толпа ожидающих разместилась по вагонам. Ваня вышел на площадку. Поезд тронулся. Прохладный ветер приятно прохватывал все тело, в этом колебании не было острого пронизывающего холода, а скорее прикосновение прохладной воды, приятно обхватывающей тело. Сквозь стекляные двери, он видел как сидели люди на скамейках, кто, читая книгу, кто, мирно беседуя с соседом. И ему живо вспомнилось прошлое, когда в дребезжащих еле ползущих вагонах, наполненных усталыми, худыми, голодными, озлобленными людьми ему приходилось возвращаться на родину, в деревню, из шумного большого города, где было так же переполнено, как в вагоне, так же голодно и так же злобно. Ему вспомнился его товарищ Алексей, работавший на заводе в городе, сказавший ему при прощании:

— Не пройдет и десяти лет, как вся наша жизнь войдет в колею, только будет эта жизнь не похожа на старую, забитую и тяжелую. Разрушенные заводы снова станут работать, но уж не на капиталистов, а на самих трудящихся. Крестьяне, освободившись от помещиков и кулаков, не будут бояться отдавать свой хлеб городу, и не будут прятать свои запасы в землю, и союз всех трудящихся будет крепнуть и шириться.

Тогда Ване казалось это прекрасной сказкой, которая далека от осуществления, и он хотел верить всем сердцем, что не даром льется кровь рабочих, крестьян и борцов за лучшее будущее, но слишком тяжела была общая картина разрушения всей хозяйственной жизни-

чтобы с тем, что диктовало сердце, мог бы примириться разум. И вот, теперь, через какие-нибудь пятнадцать лет никто не узнал бы в прежнем глухом местечке около заброшенного, никому не нужного соляного озера нового, заселенного, кипящего жизнью и промышленностью уголка.

Около соляного озера, вместо прежней маленькой санатории обслуживавшей лишь нужды местных богатых людей и немногих приезжих, высилась большая вместительная грязелечебница, наполненная людьми, приезжающими с разных концов России.

На берегу озера был выстроен завод, вырабатывающий соль, которую вывозили в Россию и заграницу

Вокруг озера было найдено бесконечное количество всевозможных целебных источников, а также прекрасная питьевая вода. Сюда с'езжались люди со всех концов России работать, трудиться и дышать здоровым соляным воздухом.

Ваня смотрел на мелькавшие телеграфные столбы, на широкое небо, широкую степь, и его сердце наполнялось бесконечной радостью и благодарностью за то, что судьба дала ему возможность участвовать в мировой буре, пронесшейся над землей и своими собственными глазами, увидеть то, о чем мечтало и за что боролось множество самых лучших и честных людей во всех концах света.

Сколько сомнений, горечи разочарований пришлось пережить ему за эти годы, пока, наконец, чувство восхищения перед волей человека не заменило все.

У него были минуты, когда он разочаровывался не только в событиях, но и в людях.

Сколько раз ему приходилось сталкиваться с людьми, которые, попав на ответственные посты и получив власть, делались неузнаваемыми, становились мелочны, злы, придирчивы и теряли облик человека.

В первое время Ване казалось, что, если возможны такие перемены в человеке то невозможно ожидать ничего хорошего и в будущем, что, несмотря ни на какие перемены, все останется так же мрачно и тяжело как и прежде, но проходили годы, люди, которых портила власть, сходили на нет, появлялись другие, более лучшие, работа кипела и постепенно новая жизнь, о которой он так мечтал для всех угнетенных, вступала в свои права.

Когда поезд подошел к станции, на которой ему нужно было слезать, ему показалось, что он не утром, а давно, покинул свой дом.

Воспоминания унесли его далеко, далеко.

Квартира его состояла из двух комнат. В одной комнате он спал, в другой работал и проводил все время.

По гладкой дороге в тиши заснувшей деревни он вошел в свою рабочую комнату.

Сегодня был какой-то особый день. Воспоминания нахлынули на него и унесли его ум и сердце в даль, подоб тому, как морские волны уносят с соб прибрежный песок. Он сел к столу опустил голову. Перед ним горел огн зал морского корпуса в Петербурге. был большой митинг после Октябрьск переворота. На трибуне его друг Але сей Лицо усталое, бледное. Он говор о том, что настал великий момент, ког трудящиеся всего мира должны воспол зоваться тем, что в России у власти р бочие и крестьяне и последовать их пр меру—взять всю власть в свои руки.

Когда то... когда то... как это бы далеко... неужели это было когда-т Точно сон. Не верится, что это он, т самый Иван, который шестнадцатиле ним мальчиком, опьяненный горячи речами вождей, участвовал в октябрьск перевороте, сидит здесь, в своей ква тире на родине, среди так круто пере менившихся условий жизни.

Он подошел к окну, раскрыл его в стеж. На него дохнула ночная прохлад Широкая степь, подернутая ночным т маном, казалось, готова была ворвать в его широко дышащую грудь. И волн ночного тумана, колыхавшиеся сонно лениво, казалось, думали о том же, чем и он, что не даром были все жер твы и страдания, новое солнце взош над обновленной трудовой землей.

Рюрик Ивнев.

НАБРОСКИ.

„Тсс...“

Один мой собрат по перу иронически назвал на днях другого, нашего общего, собрата благодетелем за то, что тот встал на защиту обворованного зрителя. Боюсь, что такая уе участь ждет и меня за мою сегодняшнюю попытку не облагодетельствовать зрителя, нет,—я благодеяний сам не люблю,—а лишь—вступиться за одно, по моему, одно из самых неот'емлемых его прав, попранных возмутительнейшим образом.

В западно-европейских газетах то и дело, по сей час, мелькают сообшения, что тут или там на сцену из зрительного зала летят яблоки, апельсины, картошка, а в Италии, после одного футуристического спектакля „самого Маринетти„, оставшаяся недовольной публика, в „возмещение своих убытков“, позабирала стулья из театра. Российского же зрителя, без всяких законов и декретов, приструнили так. что он, за свои кровные денежки, боится даже аплодировать. Было время, когда и он расстегивался, шумел и бурлил в театре, создавал бешеный успех актеру. Картошку у нас почти не бросали, но шапками сцену закидывали.

Где-же теперь все это?

И неужели этого нет потому, что оскудел сам театр?

Ну, оскудел, правда, но что-то всетаки осталось?

И, вот, этому, что-то, достаточно еще в центрах солидному, которого надо было-бы лелеять, достается самое гнусное „тсс..“, несущееся всякий раз, когда у еще не совсем окаменевшего зрителя инстинктивно вырывается хлопок. Поет певец арию, читает артист монолог, танцует кордебалет,—захватывают зрительный зал, чувствуеш, что напряжение—общее, взрыв аплодисментов психологически напрашивается сам собой.

И что же получается?.

Мало того, что публика перестает апплодировать, будучи даже ажиотированной сценическим исполнением, но не успевает заканчиваться номер, не раздалось еще ни одного хлопка, а уж кто-то, предусмотрительный, пускает свое „тсс...“. Не знаю, как действует этот прием на других, но меня он всякий раз бесит, а актеров, несомненно, оскорбляет.

И, если б речь шла только о больном актерском самолюбии, можно было бы—куда ни шло,—как-нибудь примириться и с этим.

Беда, однако, в том, что „тсс“.. и символ и язва всей нашей художественной эпохи..

Революция все взорвала, все взбудоражила, заставила забыть о полутонах и сдержанном полушопоте интима буржуазных салонов, а в искусстве все еще царит: „тсс“...

Королевским дворам в свое время нужен был этикет с различными церемониалами, вырабатывавшими „хороший тон“. „Тон“ у каждого класса в каждую эпоху свой, но буржуазия, гнавшаяся за роскошью дворов и старавшаяся их даже перещеголять, неизменно сохраняла дворцовые традиции по части внешнего обихода и светских церемоний. Вопрос: „как себя держать“? решался у нея всегда по обезьяньи: нужно же было аристократам денежным во чтобы то нистало походить на аристократов породистых, и „манеры“ перенимались с рабским подражаньем.

Шумное выражение своего восторга изстари считалось уделом черни,—везде, на всех планетах.

Пока короли и „аристократия“ имели собственные театры, заранее выдрессированная публика их знала, как себя вести. Как только возможность иметь свои театры сократилась, и искуство вместе со всем прочим очутилось в руках буржуазии, явилась необходимость встречаться под одной крышей с „чумазым“. А так как денежная аристо-

кратия, с которой всячески роднилась нищавшая дворянская знать, сплошь и рядом выползала из низов, то частенько соседом владельца сиятельной лысины по креслу в партере оказывался такой „чумазый", не успевший еще подавить в себе „плебейских инстинктов", прорывавшихся в крике „браво" или в шлепке по ладошам.

Что делать?

— Шокинг!..

Сосед шокирует. Надо его — как нибудь унять. Ну, хорошо, поерзает на стуле какая-нибудь графиня, случайно не доставшая ложи, которая хоть как-то может изолировать голубую кровь от алой, повертит возмущенно хвостом, а чумазый сосед, обязательно, толстокожий, нечуткий, одним словом, „parvenu", всетаки не понимает своей титулованной соседки и продолжает хлопать и кричать „браво!"...

Вот здесь-то и рождается возмущенное „тсс"... со стороны услужливого, тоже сиятельного, кавалера...

Титулованный темперамент, по „хорошому тону", мог проявляться только в спальне, под альковом,— во всех других местах он должен был шокировать, как всякое проявление свойственной одной лишь черни необузданности и чувства стадности.

Так это дворцовая традиция поведения в „публичных местах" перешла по наследству и к буржуазии, а интеллигенция, как фактическая выразительница идей и настроений этого класса, всячески поддерживала устои „хорошего воспитания" и достойного поведения.

Натуралистическому театру, этому ярчайшему отражению буржуазно-мещанской идеологии, бонтонные традиции аристократов весьма и весьма пригодились. „Все, как в жизни",—девиз натуралистического театра—со сцены переносился невольно и неизбежно в зрительный зал. Нет бурных страстей, широкого жеста—на сцене, все в мерку и в зрительном зале. Боже упаси!— апплодировать во время действия,— испортишь „впечатление". Выйти на вызовы после акта,—как можно? Нарушается цельность. Поклониться публике по окончании спектакля? — Преступление!.. А вдруг убили во время действия, что-ж тогда, выходит, покойник ожил?!.

Какой ужас, подумаешь!..

А если этого покойника через пять минут встретят у входа и узнают без грима?..Если все равно по программе знаешь, кто играет, и всегда помнишь, что перед тобой Качалов, а не настоящий Гамлет?.. Если театр—в провинциальном городишке, где за сезон проходит полсотни пьес, артист Закрути—Хвостбишкин играет в них сорок ролей, переменив за все время три костюма?..

Что-ж, здесь тоже доб'ешься иллюзии, когда по одному чиханью весь зал узнает в герое своего премьера?

Ставьте тысячу ряз вместо павильона каменную стену, но театральной условности, обмана театрального вы никогда не избежите, и никогда *целиком* на сцене все, как в жизни, не будет.

Я не говорю уж, что в театре этого и не должно быть.

Спрашивается, зачем же глушить то, что, может быть, является одним из наиболее ценных элементов театра—эмоциональные переживания зрителя?

А своим „тсс"... вы определенно глушите, убивая дух живой..

Сидит человек в театре, внутренно восторгается или возмущается тем, что видит или слышит, и не хочет, а вынужден, чисто физиологически,—это его естественная потребность,—как-то реагировать на получаемое впечатление, а его карнают.. Так, вот, как нервы заставляют подыматься с места, ходить по комнате, курить, барабанить по столу, так, еще в большей мере, вызываемое сценическим исполнением ощущение толкает зрителя на необходимость во чтобы то нистало выявить внешне перевариваемое в мозгу или в душе. Не надо картошки или соленых огурцов в лицо артисту, но хлопок или возглас не только желательны, а и

необходимы. Нам театр для молчаливого созерцания красот не нужен. Этой цели с успехом может служить природа или, тот же кинематограф, хотя никак не прибьешь гвоздями к скале любующегося прибоем морских волн и не заткнешь рот хватающемуся за живот от похождений Макса Линдера. Театр ценен и надобен нам, поскольку он пробуждает в зрителе живые эмоции, возбуждает, зажигает и двигает вперед, поскольку он инертного человека выводит из его дремотного состояния.

А „тсс"... умерщвляет в зрителе все. Зритель научается, благодаря этому, застегивать свою душу, сжимает ее движения и, в конце концов, превращается в манекена, хлопающего ушами и глазами.

Возьмите нашего брата—критика и сравните его восприятие с восприятием всякого другого. Профессиональная привычка к тщательному анализу, беспрестанное разрезание воспринимаемого на мелкие куски, сухое и рассчетливое препарирование мысли, слова и звука, вытравляет из нас способность полно переживать и наслаждаться в театре или на концерте. В нас замораживается и душится непосредственность. Когда всякий другой смеется, мы едва улыбаемся глазами или уголками своих губ. Радости, простого человеческого наслаждения от искусства мы, в значительной мере, уже лишены.

И этой то непосредственности насильственно лишают вот уж сколько лет рядового зрителя, атрофируют его способность к восприятию.

Почему - то в концерте, когда исполн. по частям симфонию, можно после каждой части даже раскланиваться дирижеру, а вот, в театре, изволите-ли видеть, апплодисменты во время действия—порок.

Пусть не раскланивается во время акта артист, пусть не вскакивает до конца покойник, не надо биссирования, которое, бесспорно, ослабляет первое впечатление, но дайте же прорваться накоплеющейся у зрителя эмоциональной энергии, дайте ей разрядиться, а паузу сумейте использовать. Зрителю она весьма годится: давая время продумать и прочувствовать, пауза, утрамбовывает и оформляет восприятие, не только не умаляя, но еще и усиливая, вследствие этого, впечатление. Сценический же эффект, вызванный ярким финалом арии, монолога или танца, не отраженный через эмоцию зрителя, в его собственных проявлениях, пресекается, обрубается, не успевает запечатлеться в зрителе и быстро ослабляется, нивеллируясь последующей картиной или рассеиваясь шумом антракта.

Таким образом, „тсс"—не помогает усилению впечатления, а вредит ему, машинизируя зрителя.

Требующие о. таетра бурных эмоций, под'ема и возбуждения зрителя,—не могут примириться с бонтонными капризами. Коллективный дух массы, выявленный в форме шумной овации или бурного протеста, неизмеримо дороже той призрачной цельности, о которой шумят индивидуалистические витии буржуазно-мещанского натуралистического театра.

Актер же... Он проклинает ту минуту, когда кому-то взбрело в голову восстать против апплодисментов. Монолог, ария, соло в танце, исполненные без взрыва хлопков, на три четверти угашают творческий под'ем даровитого артиста и укрепляют в своей тупой самоуверенности бездарного, не слышащего возгласов возмущения или не замечающего разницы, подчеркиваемой зрителем, при помощи апплодисментов, между ценным и никчемным.

И, если такое глушение эмоций у зрителя нелепо вообще, то оно особенно возмутительно в эпоху больших общественных напряжений, когда театру дается нарочито служебная роль. Подавленный восторг массового зрителя есть насильственная парализация коллективного порыва. Нам это нужно меньше всего.

И. Туркельтауб.

Маленький фельетон.

„2×1=2“.

В старинном полутемном зале за большим столом они сидели и настойчиво вызывали дух—

— Русской Интеллигенции.

Давно уж. Быть может год... четыре...

И никто не помнил, когда и кому пришла в голову эта дикая мысль.

И никто не мог сказать, сколько их было вначале...

Теперь их очень много. Одни постарели, сгорбились. Побледневшие лица отражали сильнейшую нервную усталость. Быть может, это и были те, что первыми начали свой удивительный спиритический сеанс. За ними безмолвно тянулись к столу смутные полутени других участников. Эти, видно, позже подошли.

Случайная прихоть с течением времени превратилась в болезненно-настойчивое желание вызвать дух... Во что бы то ни стало...

* * *

И так давно уж. Быть может год... четыре...

Во время перерывов те первые, вспоминали, как легко им когда-то удавалось вызывать дух Маркса, тени Наполеона, железного канцлера- Бисмарка, самого Прудона. Но охотней всех по первому же зову являлись Пугачев и Разин.

— Это возмутительно, — негодовали спириты:—все явились, а какая-то несчастная интеллигенция саботирует и знать нас не хочет.

Слышались возгласы:

— Мы должны добиться..

— Мы заставим...

— Или наша диктатура—не диктатура...

* * *

Тянулись долгие ночи в напряженных сеансах. Мелькали годы.

Даже старейшие спириты начинали уже отчаиваться, когда во время одного из бесчисленных сеансов послышался многократный, едва уловимый стук.

— Кто ты?

— Вестник.

— Что ты скажешь?

— Я пришел возвестить, что Русская Интеллигенция на переломе.

Гул радостных восклицаний прервал сеанс.

— Уже... На переломе... Наша берет...

Начались речи. Появились длинные профессорские статьи.

Ликование было стихийным.

* * *

Прошло несколько месяцев.

В один из сеансов—снова легкий, многократный стук.

— Вестник?

— Вестник.

— Ну что? что?..

— На переломе...

Снова речи, профессорские статьи и радио-сводки...

* * *

Спустя еще некоторое время он опять возвестил:

— На переломе...

Затем еще. И еще раз. И так много раз...

Спириты начинали терять терпение.

— Черт знает, не хватил ли ее паралич на этом самом переломе.

Некоторые находили это предположение далеко не безосновательным:

— Грехи молодости...

И когда в двадцать второй раз явился вестник, его с затаенной тревогой спросили:

— Все ли благополучно?

— Вам это лучше известно.

— А долго ли она будет еще переламываться?

— Вам это лучше известно.

— Нам?

— Вам.

— Не понимаем... Почему — именно нам?..

Вестник рассмеялся, но ничего не ответил..

От изумления вскочили даже те, чьи ноги, казалось, приросли к полу за последние годы спиритических сеансов.

У стариков начинали возникать смутные подозрения.

— Все ли здесь благополучно?

— Нет ли среди присутствующих таких элементов, которые превращают сеанс в издевательство?

Оглянули уже битком набитый зал.

Соболезнующе покачали головами...

— Товарищи и граждане! — спросил старейший!—все ли верят в спиритизм?

— Все.. все...

И самыми громкими были голоса тех, что, за недостатком мест, уже толпились у дверей.

Кто то нерешительно предложил:

— Надо бы им чистку устроить...

Кто-то безнадежно махнул рукой:

— Не поможет. Знаем уж...

Решено было немедленно же снова вызвать Вестника.

* * *

И когда он обычным легким стуком возвестил о своем появлении, его спросили:

— Да где же она, твоя интеллигенция?

—Сейчас увидите.—ответил Вестник.

Внезапно зал погрузился в черную темноту. И из тайн астрального мира сверкнуло полированное стекло колоссального зеркала... Подавляющее большинство увидело в нем—

— свои собственные отражения...

Вопли негодования прервали сеанс.

— Ложь!..

— Неправда!..

— Это провокация...

* * *

Снова вызвали дух Вестника.

В последний раз.

Спросили:

— А русская эмиграция?..

— А те наши дипломированные обыватели, которые все еще ждут с запада манны небесной?..

— То так себе,—ответил Вестник:— ампутированные чревовидные отростки интеллигенции.

— Их нельзя вызвать?

— Отростки—то? Конечно, нельзя. Не станете же вы, например, вызывать дух одной только части тела Цезаря...

Спириты молча поникли головами.

Послышался наивный вопрос:

— Так где же большая часть интеллигенции?

— А зеркало... Эх, вы, спириты,— вздохнул Вестник:—бросили бы заниматься глупостями. Не время...

* * *

... Зал быстро пустел.

... Сеансы прекратились.

Алек. Золин.

КРИТИКА.

Симфонический концерт *).

Единственным светлым пятном на общем невероятно унылом фоне Харьковской художественной жизни являются редкие симфонические концерты в Гособере, с тех пор, как за дирижерским пультом стал А. М. Пазовский. Концерты сразу приобрели серьезный и значительный характер, что отражается на программе и на исполнении. После прекрасного „Бетховенского" с несравненной пятой симфонией и Леонорой № 3, последовал, столь же прекрасный, „вечер Римского-Корсакова", в программу которого вошли „Шехеразада", „Светлый праздник" и две арии из „Царской невесты", кстати чрезвычайно музыкально спетые гр. Добровольской. Все это выбрано удачно, так как все эти вещи очень типичны для Р.-Корсакова. „Шехеразада", в своем цветистом восточном убранстве — своего рода „светлый праздник" той безмятежной сказочности, тесно связанной с природой (пред нами одно из чудесных „морей"), которая в конце концов составляет основную почву всего творчества Римского-Корсакова. Особенную негу этого произведения, его чарующую мягкость и прозрачность колорита дирижер гр. Пазовский очень удачно подчеркнул и выявил, извлекши из оркестра всю необходимую мягкость звучности, придав всему исполнению четкость и ясность, счастливо избежав манерности и изысканности, в какую нередко впадают дирижирующие этой вещью.

„Светлый праздник"—это прежде всего светлый и не только светлый, но и ослепительный праздник звуков. Произведение само по себе строгое, холодное, но изумительно чистое, не от мира сего, какое-то спокойно величавое, как старинная икона, и как старинная икона—блещущая тончайшей гаммой красок. К сожалению, не все колористические намерения композитора удалось на этот раз воплотить: где-же арфа, где эти перекрещивающиеся glissando? Как досадно!

Арии Марфы из „Царской невесты" тоже „не от мира сего", как и сама героиня оперы, принадлежащая к тому циклу милых, чисто русских, женских образов, которые появились на русской оперной сцене только с операми Римского-Корсакова. Как уже сказано, обе арии спеты были гр. Добровольской очень музыкально и со вкусом.

Б. Яновский.

*) *От редакции:* Считая концерты А. М. Пазовского большим художественным событием в Харькове, представляем место отзывам двух критиков о его последнем концерте.

Установившийся за последнее время обычай посвящать программу симфонических концертов одному автору, нельзя не приветствовать.

Достигающаяся этим цельность впечатления обогащает *качественно* слушателя, но *количественно* он остается в состоянии неведения и отстает от литературы. Вследствие больших трудностей при настоящих условиях знакомить публику с произведениями последней симфонической музыки, мы лишены возможности услышать произведения Рихарда Штрауса, Скрябина, Стравинского, Равели и др корифеев новой музыки, не говоря о совершенно ненормальных условиях, какие создаются для авторов начинающих и только пробивающих себе дорогу. Им нет места на программе нынешних концертов. Во всех этих гре-

хах мы не можем винить тов. Пазовского, в третий раз выступившего перед публикой 4 марта с программой, посвященной Римскому-Корсакову. Уже в первом своем концерте с произведениями Чайковского он показал себя серьезным музыкантом немецкого типа: без аффектации и позы, а исключительно с музыкальным подходом. Те же достоинства выявлены им были во втором концерте с Бетховеном.

Но с Римским-Корсаковым дело обстояло несколько иначе. И «Шахеразада» и „Воскресная Увертюра", как известно, написаны не без влияния литературной поэзии и, следовательно, музыка здесь находится в некотором подчинении у других искусств. „Шахеразада", блещущая красками и колоритом, не может быть рассматриваема только как форма; здесь есть музыкальная картинность, позволяющая отступления от классичности даже стиля. Здесь многое приносится в жертву ради колоритности. Были ли на лицо в исполнении т. Пазовского все особенности этого гениального сочинения? И да, и нет. Поскольку оркестр был послушен техническим заданиям дирижера, „Шахеразада" звучала чисто, нежно и уравновешенно. Но поскольку надо было выявить знойный колорит Востока и сказочную фантазию „Тысячи и одной ночи", „Шахеразада" прозвучала по европейски благообразно и без ярких страстей.

Лучшее толкование внес дирижер в „Воскресную Увертюру". Легкая классичность и прозрачность формы внесли оживление в эту музыку, и увертюра прозвучала таким бодрым аккордом, таким светлым праздником, что хотелось еще и еще раз ее слушать.

Певица Добровольская, спевшая 2 арии из оперы „Царская невеста" в сопровождении оркестра, показала себя серьезной концертной артисткой. Голос ее звучал так чисто и нежно, арии спеты были так художественно просто, что пение ее можно было сравнить только со звучностью хорошей итальянской скрипки.

Общее впечатление от концерта: художественная отделанность, честный подход к искусству и окончательный отход от „халтуры".

К.

„Красный факел".

„Саломея".

После некоторого перерыва труппа «Красного факела» снова предстала пред нами, и снова пахнуло на нас со сцены веянием настоящего искусства. Премьерою шла „Саломея". По поводу этого спектакля придется сказать несколько слов.

Говорят, что режиссура „Красного факела" во главу угла искусства актера кладет принцип переживания. Может быть, это и не так, — не знаю. Это, конечно хорошо. Но этого одного — мало. Для того, чтобы художественное творчество возвысилось до степени подлинного искусства, требуется еще — и главным образом—высокое мастерство, которое и лежит в основе искусства, что явствует из самой этимологии этого слова. И вот выявление этого мастерства определенно чувствовалось, как в самой постановке (мастерство постановщика), так и в исполнении заглавной роли. И кроме того было в спектакле еще то, к чему не приучили нас Харьковские театры: был— ансамбль.

О постановке пока не буду говорить.

Г. Оюнь-Догановская прекрасно справилась со своей ролью. Давно уже не приходилось испытывать такого художественного наслаждения, как наблюдая ее игру. Она играла так, как должен играть великий истинный актер: не только голосом, не только мимикой, на которых выезжает большинство актеров, но и всем своим телом. Казалось, что в ней играл каждый нерв, каждый фибр ее молодого и гибкого тела. И это показывало, что в ней живет подлинный актер, ибо материалом для искусства актера является все живое человеческое тело в движении, а не только часть его, хотя бы это было его лицо или голос. И при этом чувствовалось, что она горит, чувствовался в ней тот священный огонь, которым полон художник в момент творчества. Кроме того у нее голос, обладающий обширным диапазоном для передачи чувства, начиная от нежных и трогательных упреков искренно любящей девушки и до жестких и жутких тонов садической жестокости. Образ сладострастной, извращенной, отталкивающе-жестокой, но и обаятельной, садистки удался артистке в полной мере.

Менее удовлетворительны были другие артисты, кроме достаточно-яркого и цельного тетрарха. Иоканаан дал недостаточно одухотворенный образ человека не от мира сего. А ведь только такая одухотворенность и могла поразить пресыщенное и развращенное воображение Саломеи. Слабы были Иродиада и римский легат.

В общем, все-таки, спектакль производил сильное и цельное впечатление. Чувствовалась огромная любовь к искусству и театру, не только со стороны руководителей, но и со стороны рядовых работников. Труппа „Красного факела" лишний раз показала, что при настоящем понимании задач театра и при самоотверженной любви к искусству со стороны всего актерского коллектива, даже и при малых средствах (я говорю о средствах художественных), можно добиться очень крупных художественных достижений.

Amikus.

„Сверчок на печи".

Несмотря на отдельные недочеты, частью связанные с пьесой, частью с игрой артистов, «Сверчок на печи», в постановке „Красного Факела", достав-

ляет определенное художественное удовольствие.

Наиболее сильное впечатление производит игра Джона Пирибингля (Татищев), его жены Мэри (Бовшик) и Калеба Пломмера (Тимохин).

Татищев играл в тонах Московского Художественного театра, обладает богатой мимикой и техникой. В упрек можно поставить слишком моложавый грим.

Очень живо, искренно и с большим под'емом провела свою роль Бовшик. Она и Татищев производили особенное впечатление в моменты драматического напряжения,—так неожиданно законченного Диккенсом слащавым финалом в угоду требований буржуазных лицемеров.

Хорошим подростком Тилли Слоубой была Броновская.

Меньшее впечатление произвел Шубин в роли м-ра Теклътона.

Однообразна и скучна была Догановская в роли слепой Берты и слаба Доминик (Мей Фильдинг), имея такого же партнера в лице «незнакомца» Бахромова, выявившего более ярко черты старого английского оригинала до трансформации в юношу, где ему не хватало искренности и под'ема.

Напоминала лучшие иллюстрации к Диккенсу Сытаевская в роли монументальной М-ис Фильдинг.

Пролог был прочитан бесцветно (Бузиг) и как-то не был органически связан с пьесой. Фея Сверчок (Сопрыкина) играла слишком тяжело. Впечатление было в большей степени испорчено шаржированными танцами в конце, напоминавшими неизбывный гопак некоторых украинских пьес.

К. Адашев.

Камерный театр.

„Герцогиня-Пастушка“.

Я намеренно не называю отчетный спектакль „Пастушка-Герцогиня“ комедией Лопе-де-Вега, ибо операции, произведенные над пьесой в лабораториях Камерного театра, выражаясь мягко, слишком изменили ее. Не говоря об уничтожении 1-го акта (кстати сказать, написанного не хуже последующих, умело вводящего в интригу, и—с развитием действия, быстроте которого позавидовал бы сам Маринетти),—вымарки в пьесе совершенно исказили замысел автора.

Понятно, всякий режиссер ставит пьесу по своему, но трактовка „Камерного Театра“ лишила комедию всякого смысла. У Лопе де-Вега у м н а я девушка, прикидывающаяся дурочкой, чтобы обмануть своих врагов и добиться трона, в Камерном театре—неотесанная деревенская дура, вульгарная и неприятная. Почему она вызывает любовь в герцоге Алессандро, почему ей удается привлечь на свою сторону Фабио, наконец, как она добивается трона — все эти факты, так ясно и логично, вытекавшие из свойств личности Дианы у автора, совершенно необоснованны в интерпретации Камерного театра.

В соответствии с такой „странной“ трактовкой роли режиссером и исполнение ее т. Гальбицкой было построено на вульгаризации и утрировке типа крестьянки, „одуревшей“ от того, что она попала во дворец. В разрез со всеми тенденциями Камерного театра роль была проведена строго натуралистически и своей чисто бытовой резкостью неприятно резала слух и глаз. Судя по исполнению артисткой роли Анжелики в «Жорже Дандене», где она дала образец тонкой и стилизованной игры, вину за столь оригинальную трактовку „Пастушки-Герцогини“ должен нести режиссер.

Калачевская (Теодора) грамотно сделала роль, лишь несколько состарив свою героиню. Бесцветны были фрейлины.

Весь остальной состав старался провести спектакль под флагом абсолютного незнания ролей. Надо отдать справедливость т. Росцию (Алессандра)—ему это удалось лучше всех. Доллер (Джулио) и Глущенко (Камилла), успевшие ознакомиться с текстом своих ролей, сценически ничего с ними не сделали, и богатые возможностями роли в исполнении их слиняли. Несомненно лучше всех сыграли поварята, показавшие знание ролей, живость и большой темперамент.

Хвостов в своих декорациях пошел вправо, и от былого супрематизма остались лишь рожки да ножки (гербы). Декорация ближе к Бенуа, чем к Якулову. Красочно и композиционно она не плоха. Удачна по тонам декорация сада, особенно задний щит.

Музыка Дунаевского—обычная, театральная—и новых лавров в венок композитора не вплетет.

В общем спектакль не удовлетворяет, производит впечатление незаконченной черновой работы, преждевременно вынесенной на суд публики.

Бедный Иорик.

Комедия.

«Маленькая женщина с большим характером». *А. Локка.*

Английский юмор имеет крайне своеобразные черты, резко отличающие его и от тяжеловесного немецкого остроумия, и от фривуазной легкости французской комедии, и от бесшабашно—горького русского смеха.

Этой печатью своебразия отмечена и отчетная пьеса, совершенно лишенная фарсового элемента. Первый акт «Ма-

ленькой женщины с большим характером» дышит подлинным ароматом Диккенса, и дядя Дэвид кажется порой соскочившим со страниц бессмертного „Пикквикского клуба".

Оригинальная и несложная интрига этой комедии - идиллии (с двумя свадьбами в финале) основана на контрасте между маленькой девочкой и сложившейся женщиной и на метаморфозах последней, выражающихся внешним образом в костюме и манерах.

„Маленькая женщина" Пэнси Вандель —вначале уродливая особа неопределенного возраста в нелепой прическе и темных очках, потом изящная, очаровательная миледи, покоряющая все сердца—нашла себе хорошую выразительницу в лице Григорьевой, обладающей большим даром перевоплощения.

Удачные и быстрые переходы актрисы от первого образа ко второму на протяжении нескольких минут вызывали неподдельный дружный хохот у зрителей. Достойным ее партнером был Морозов (Маршаль—„дядя Стэнли"), у которого все данные для комедийного актера.

Неподражаем Дмухановский в роли друга Маршаля—старого холостяка Монтэгю Тиманов дал яркий тон чопорного джентльмена—дяди Дэвида.

Второстепенные персонажи были слабы, а некоторые (Шадурский) играли „под суфлера" и немилосердно глотали реплики.

М. Эвенлев.

Оперетта.

Мартин Рудокоп

Старая, мелодичная оперетка, песенки которой сделались популярными и распеваются и по сей день. По содержанию— одна из самых, что называется, безвредных. Скажу больше, ее скорее, чем всякую другую, можно очистить, переделать и приспособить. Но для этого надо работать над пьесой, а у опереточной труппы, не имеющей собственного театра, видимо, обстановка такова, что при ней—не до художественных достижений. Так или иначе, а „Мартын Рудокоп" идет по старинке, без каких-либо переделок. И идет хуже, чем шел раньше, ибо зачем-то заменили Гиляр ва Анчаровым в заглавной партии, произвели еще кое-какие замены. Совсем не нужны плоские каламбуры Медведева, над которыми, правда, еще немного смеются, но не потому, что они, действительно, смешны, а потому, что у издерганной — тяжелой повседневщиной публики есть просто физиологическая потребность в смехе. Эту потребность надо использовать, и, вместо очень дешевых шуток, дать злободневную сатиру.

На сцене Госоперы оперетта, конечно, выглядит более приглаженной, хотя временами Наровская вспоминает „добрые старые времена" и во всю откалывает канкан.

И, вот, для того, чтобы Нэп не очень развязывал тех, кого морально связывала художественная критика и до революции, чтобы сберечь оперетту в лучшем ее виде, который всегда найдет необходимую поддержку, следует подтянуться и хорошенько подумать о серьезном очищении постановок.

И. Т.

Художественные и музейные ценности церквей гор. Харькова.

Теперь, когда на очереди вопрос о реализации церковных ценностей, мне кажется своевременным указать на те старинные и художественного достоинства экземпляры, находящиеся в местных церквях, которые следует при из'ятии выделить в особую группу, подлежащую передаче в музей,—ибо они представляют помимо ценности металла, еще и музейный интерес.

Материалами для настоящего очерка послужили исследования профессора Е. К. Редина (Материалы к изучению церковных древностей Украины). Будучи стеснен и размерами небольшой журнальной статьи, я принужден опустить целиком очень интересный материал, касающийся вообще истории харьковских церквей и, кроме того, в описании самих древностей быть конспективно кратким.

Успенский Кафедральный собор— древнейшая из церквей Харькова; основание ее относится ко времени ранее 1659 г. Из древних ценностей в ней находятся:

1. Евангелие Львовской печати, 1636 г. без выходного листа, со множеством гравюр. Евангелие в

простом переплете, покрытом зеленым бархатом, наугольники серебряные с гравированными изображениями евангелистов довольно примитивной работы, в центральном месте медальон с изображением Христа. На оборотной стороне серебряная доска с гравированным изображением Богоматери. На этой доске сверху вырезано: „Я К glosa ekcelsior deo w Harkow“, внизу доски: „Романъ Швецъ Васико в Соборе“.

2. Евангелие в большой александрийский лист московской печати 1689 г. Оклад—серебряный, позолоченный, позже самого евангелия, он 1783 г. На нем в медальонах финифтью — в центре воскресший Христос, по углам — евангелисты, вверху — бог-отец, по сторонам — в меньших медальонах: моление о чаше, снятие со креста, положение во гроб. На оборотной стороне— горельеф — дерево Иессево с пророками на ветвях и богом-отцом вверху. В центре этой же стороны на серебряной доске чернью — успение Богородицы. Под этим изображением на позолоченном медальоне надпись: „Харьковскаго Успенскаго Собора коштомъ прихожанъ, за бытность протоірея Харьковской Коллегіи префекта и Богословіи учителя Михаила Шванскаго, стараніем тоя церкви строителя прихожанина порутчика Ѳедора Анастасіева Грекова 1785 г., мѣсяца числа“. В евангелии весу 1 пуд 28 ф.

3. Евангелие московской печати в малый лист 1794 г. с гравюрами более старыми (1764 г.). Интересен оклад серебряный с выпуклыми медальонами, на которых гравировкой сделаны изображения евангелистов и в центре — воскресение Христа, на обратной стороне оклада изображение св. Дмитрия — юноша с крестом и ветвью.

4. Евангелие московской печати 1753 г., оклад его серебряный позолоченный, с накладной, более поздней, прорезной решеткой. На передней стороне в медальонах чернью изображения евангелистов и воскресения. Чернь хорошей работы, но лица грубых типов. На оборотной стороне чернью же в медальоне успение Богородицы. Ниже, чернью надпись: „1799 года Августа 15 дня здѣлано сіе Евангеліе Слобоцкой Украінской Губерніи гор. Харькова в соборную Успеніе прістныхъ Бдцы церковъ коштомъ прихожанъ тоя церкви стараніемъ же Харьковскихъ училищъ префекта и богословіи учителя тогожа собора Андрея Прококовевичъ“. Размер окладъ 50×33 см.

5. Чаша (потир) большая, серебряная позолоченная, 1777 г. Орнамент по подножию с цветами. По подножию же четыре медальона с изображением финифтью: моления о чаше, несения креста, мучений Христа, надевания тернового венца. По стенам самого сосуда серебряная решотка медальон с изображением финифтью: Христос, Иоанн Предтеча, распятие, Богородица. Эта вещь—весьма ценный и характерный памятник ювелирного искусства XVIII в.

6. Чаша серебряная, позолоченная. По основанию примитивной работы гравировка, словно подражание плохим гравюрам XVIII в.: Тайная вечеря, моление о чаше, целование Іуды, Христос перед Каиафой, умовение ног апостолам. Рисунок наивный как бы детский.

7. Чаша серебряная, позолоченная, 1777 г. На основании сосуда —орнамент, в нем четыре выпуклых медальона с изображением чернью: петуха на колонне, чаши лестницы, молотка, клещей, гвоздей. По стенкам сосуда густая решетка—серебряная, позолоченная и четыре выпуклых медальона, фон их под золото точками, почва—серебро чернью и самые фигуры чернью.

8. Блюдо серебряное с орнаментом в виде гирлянды и тремя сосудами и подсвечниками. Блюдо 1779 г. Диаметр его 49 см.

9, Чаша серебряная, позолоченная 30 г.г. XIX в. По основанию четыре выпуклых медальона с изображениями чернью. По стенам сосуда тоже 4 медальона чернью же. Работа под чернь аккуратная, изящная, по прекрасным, более ранним образцам, хорошие композиции, прекрасные фигуры.

10. Дискос к этому сосуду—с изображением чернью Христа, лежащего в облаках по сторонам его по ангелу и вверху—бог—отец. (Диаметр $22^{1}/_{2}$ см.).

11, 12. Два блюдца тождественной работы и времени.

(Продолжение в следующем номере).

А. Кебет.

КНИЖНАЯ ПОЛКА.

„Книга о Леониде Андрееве".

Изд-тво З. И. Гржебина,
ПТБ.-Берлин, 1922 г.

Прежде чем из-за Финляндской границы пришли достоверные сведения о смерти Леонида Андреева—его „хоронили" несколько раз. Это, впрочем, случалось за последние годы с многими.

Но кажется для Андреева эти преждевременные похороны казались особенно знаменательными.

Его конец много раз провозглашался еще за долго до того, как могла итти речь о физической его смерти... Пожалуй, немногие из писателей ему современных могли похвалиться с одной стороны—такой фейерверочно-ослепительной карьерой, с другой—таким колоссальным и мутным потоком глумлений; надругательств и клеветы; недаром когда-то составлял остроумный К. Чуковский словарь бранных кличек и слов к Андрееву...

...Книга о Леониде Андрееве—грустная книга. Конечно, она не дает „ключа к пониманию творчества и жизни". Но эти воспоминания разных людей в различное время по разному знавших (и любивших) писателя и человека углубляют и несколько по новому освещают то, что мы об Андрееве знали.

Писатель, имевший громадное влияние, сопричисленный к „властителям дум", чей успех далеко выходил за рамки литературы; человек, обладавший неиссякаемой творческой энергией и необычайной легкою возбудимостью творческого процесса—Андреев почти всегда оставался «на грани», какой-то „органический порок" мешал ему перешагнуть через самого себя.

„Мне чего-то важного не хватает", говорил он Горькому. Это важное, было то, что называется „мастерством".

И поэтому так грустно читать страницы этой книги. Они повествуют о гибели такого источника художественной силы, какая не часто обнаруживается на протяжении эпохи.

Наследство Андреева—глыбы руды, насыщенной самородками, которые лежат на поверхности. Делом его жизни должно было бы стать—бережно добыв их, ошлифовать и оправить.

Вместо этого—он мощной, но и грубой рукой откалывал тяжелые куски породы и неотесанными отбрасывал их от себя. Не его вина, что также и те, кто был вокруг него, подхватывали их с радостью дикарей и, подлинно, „вешали себе камень на шею"... Камень, в себе таивший алмаз...

Доказательств изложенному выше найдется не мало на страницах реферируемой книги.

Историки литературы отметят в ней ряд любопытных фактов уже минувшей литературной действительности.

Интересующиеся теорией и психологией творчества узнают много ценного о том, чем возбуждался и как протекал творческий процесс у Андреева.

И не только они посетуют о жизни человека, растратившего свои ночи на бесконечные, пусть яркие и увлекательные, „монологи с любым случайным собеседником", а дни употреблявшего на цветную фотографию, грамофоны и прогулки по морю „на собственной яхте"...

...Без большой и неясной грусти нельзя прочесть в этой книге страниц, подписанных именем Блока... Как неприятно диссонирует с ними то шумное и вместе скучное, что рядом с этими страницами написано.

Г. Чулкову почти не о чем было „вспоминать" в своих воспоминаниях. Из всех страниц грустной книги о Леониде Андрееве—это самые убогие и ненужные страницы.

А. А—о.

Щиллингер. „Скрижаль Теурга“.

Изд-во „Себ“, Петербург, 1922 г., стр. 40 (отпечатано в Харькове).

В 1918 году выходил ежемесячник „Ипокрена“; редакция в Петербурге, контора в Полтаве, типография в Харькове. „Скрижаль Теурга“ миновала Полтаву. На книжке посвящение: „Богу—Себу Египетскому. Человеку Андрею—Белому“. Это напоминает, несколько шуточное посвящение покровителю авто туристов богу Били, в книге о путешествии по Африке Е Кузьмина. Но „Скрижаль Теурга“ далека от шуток. Она —нечто вроде философского трактата по эстетике. И вот, ее предпосылка. „Сущность искусства—в сгущении времени“. Как расшифровать это утверждение? Если автор хочет сказать о концентрации отдельных образов в идеи, то ведь сгущение протекает в пространстве, а не во времени. Во времени же происходит только наростание связи ассоциаций, реализующейся в творческом процессе. Дальше путаница производных от всех философских систем.

„Тайну роста
нам вскроет:—
—:жест:—“

(как будто от Дарвина? но вот дальше:)

— „:заповедную фугу дерев—
— имитацией вьющихся тел,“

(значит, в формах искусства—субстраты вещей)?

„Где:—
— по солнцу
тоскующий торс—
— тема роста“,

(телеология?)

Молодое увлечение вольностью метафизических построений, „Воздушный балет бесплодных концепций,“ можно сказать, перефразируя старую насмешку над Гегелем. Чем дальше в лес, тем больше дров. Перепрыгивая через Андрея Белого, автор тянет на землю теософическую мистику. И, прельщаясь увлекательной простотой уложения всего в фигуры каббалистических чисел и сефиротов, проваливается в бездны оккультных тайн Элифаса Леви:

„соната—
— в воплощении
Слова
в Христа.

Мировые мифы любви:
тайна Адама Кадмона,
Квадриполярная тайна IEVE'ы—
— совершенные
лики
сонат“.

И в общем вся эта каша только для того, чтобы на последней странице, в последних строках провозгласить, что первый вестник

„в звуковязи евхаристической
(в прообразе Феникса):
Шиллингер“.

И странно одно, почему в проспекте на обложке, в компании друзей из современных нам Réduits—кружков самовосхваления, рядом с обещаемой „Музыкой Мира“, того же Шиллингера, стоит имя проф. А. И. Белецкого?..

Alter ego.

ХРОНИКА.

В Музтекоме.

— Председателем Музтекома назначен т. Мандрыка.

В Муз Институте.

Решением коллегии Главпрофобра Муз. институт сохранен. Произведено большое сокращение преподавательского состава.

В Театр. Техникуме.

Исп. обязанности ректора техникума назначен проф И. С. Туркельтауб.

Техникум переходит в ближайшие дни в новое, собственное помещение.

Камерный театр.

— Театром приглашены следующие артисты: *Алексеева-Месхиева*, Ю. Юренев и Генин.

Театр кукол.

Во вторник 14 марта в помещении клуба „Грядущий“ Художественный Цех организует вечер, посвященный Театру кукол. Предполагаются доклады проф. Белецкого, артистки Форштедт и художника Розенберга. После докладов, тов. Розенбергом будут продемонстрированы несколько небольших пьес.

„Ковчег"

— Открытие эстрады поэтов „Ковчег" (помещ. Московская уг. Петровского, под б. т. Модерн) состоится 11, 12 и 13 марта.

Новая книга.

— Проф. А. И Белецкий готовит к печати книгу „Театры древнего и нового Востока" (Китай, Япония, Индия, Персия, Турция и Аравия, древний Египет), представляющую опыт изложения истории экзотических театров, предназначенный для широкого круга читателей, интересующихся вопросами театра и драмы. Русская литература о театрах Востока представлена до сих пор только журнальными статьями и небольшими заметками в описаниях путешествий и сочинениях по этнографии.

МОСКВА.

— В „Ассоциации деятелей революционного искусства" состоялся доклад Сергея Городецкого на тему „Трактовка форм в крестьянском искусстве и в левых течениях живописи". В оживленной дискуссии, поставившей весьма остро вопросы о форме и содержании, о диалектике в искусстве и др. приняли участие Штернберг, Равдель, О. Блюм, Бескин, Варшавский и др. Следующий доклад тов. Раппорта „Театр, как органическое целое".

— Оперетта К. А. Марджанова деятельно готовится к открытию. В труппу вошли: Н. В. Алексеева-Месхиева, Е. В. Заброжек-Пашковская, М. А. Руджиери, Н. И. Тамара, А. Д. Кошевский, М. В. Михайлов, И. И. Радошанский, Виктор Хенкин и др. Открывают опереттой „Боккаччио". В репертуаре: „Елена Прекрасная", „Птички певчие", Маскота" и, не шедшие никогда в Москве, оперетты: „Испанский соловей", „Голландская жена", „Роза Стамбула", „Принцесса О-ля-ля", „Фея карнавала", „Черный принц", „Деревенский музыкант" и др.

— Следующая после „Марии Стюарт", новая постановка в Малом театре — комедия Могана „Каролина".

Живопись.

Богатая художественная жизнь Москвы в текущем сезоне сказалась и на изобразительном искусстве, давшем ряд выставок. Так, прошли — выставка С. Ю. Жуковского, правда, отмеченная печатью, как скучноватая; всесторонняя и очень содержательная выставка талантливого К. А. Коровина, и готова уже выставка давно уже молчащего Ф. А. Малявина. Открылись — XVI выставка Союза Русских Художников и выставка „Мира Искусства".

На выставке союза все — старые знакомые: М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, выставивший сочные этюды русских баб, скульптор Н. А. Андреев (портреты и рисунки карандашем). Есть пейзажи и исторические воспоминания А. М. Васнецова и сказочные мотивы В. М. Васнецова, весны С. А. Виноградова, интерьеры С. Ю. Жуковского, цветы М. А. Дурново, дерево С. Т. Коненкова, рисунки Ф. А. Малявина, работы Н. П. Крымова, И. С. Остроухова, П. И. Петровичева, А. С. Степанова, Л. В. Туржанского, К. Ф. Юона и др.

Отмечают работы молодых — И. И. Захарова, Федора Захарова, Н. В. Крандиевской, В. Н. Домогацкого и др.

Новая соната Мясковского.

— Вышла из печати новая соната Н. Я. Мясковского, представляющая ценное приобретение для фортепианной литературы. По общему устремлению она напоминает Чайковского и, в то же время, очень оригинальна и самобытна, отражая творческий облик автора.

Н. И. Тимковский.

Скончался от туберкулеза известный драматург Н. И. Тимковский, автор пьес „Гувернантка", „В борьбе за жизнь", „Защитник" и др., шедших в свое время на сцене Малого театра в Москве и в провинции.

ИСКУССТВО ЗА-ГРАНИЦЕЙ.

Театр и музыка.

— В Париже на днях впервые исполнено было новое произведение немецкого композитора Арнольда Шенберга «Лунный Пьеро» (Pierrot Lunaire). Это в сущности серия вокальных пьес с сопровождением инструментального ансамбля. По отзывам французской и немецкой критики, «Лунный Пьеро» является самым замечательным произведением последнего времени, необычайно свежим, оригинальным (при самых простых средствах) и мастерским по выполнению. По глубине выражения и силе музыкальной мысли его сравнивают с лучшими творениями Баха.

— Рихард Штраус написал новое произведение для женского голоса с оркестром, озаглавленное «Любовь и отечество». Между прочим на Рих. Штрауса указывают, как на единственного дирижера, достойного занять место покойного Никиша.

— Никиш оставил после себя целый ряд музыкальных произведений, в том числе две симфонии. Музыкальный мир Германии ждет случая познакомиться и с композиторскими трудами Никиша, о которых этот великий художник в течении всей жизни скромно умалчивал.

— В Берлине функционирует «Немецкий художественный театр», в репертуар которого входят пьесы из репертуара Московского Худ. театра, как-то: Вишневый сад, Три сестры, На дне и пр.

— В Берлине состоялся целый ряд балетных спектаклей. Особенно интересны выступления Шарлотты Бара, оказавшей влияние на современную живопись. В связи с этим у художника Эрдмана возникла мысль об устройстве в своей студии балетно-эскизных вечеров: балерины позируют в различных па какого-нибудь танца, помогая, таким образом, учащимся зафиксировать на полотне ритмические движения, которые они раньше должны были воспроизводить по памяти. Мысль интересная, но не новая. Мы знаем о тесной связи между танцами и живописью, существовавшей еще в древней Греции. Известно, что „Евгений Онегин" и „Снегурочка" дали толчок к созданию опер Чайковского и Даргомыжского, что под влиянием картины Брегеля появилось Флоберовское „Искушение св. Антония", что Микель Анжело в своих фресках на потолке сикстинской капеллы вдохновился „Божественной Комедией".

— В Германии вышел „Театральный Ежегодник" за 1922 год. В сущности, это лишь хроника театральной жизни за истекший сезон, но на этой хронике отразились политические и хозяйственные условия немецкой действительности, а в первую очередь бумажный кризис. Благодаря ему значительно сокращена литературная часть выпуска: она состоит только из нескольких критических заметок Георга Кайзера и Эмиля Линда. Перу последнего принадлежат также некрологи Эрнеста Поссарта и Гарри Вальдена. Упомянуто исполняющееся 80-тилетие со дня рождения Барная, основателя и почетного председателя союза деятелей сценического искусства. Ежегодник освещает все нужды артистов, и среди этих нужд квартирный вопрос занимает не последнее место. В силу материальных затруднений многие театры прекратили свое существование.

ЛИТЕРАТУРА

— Вышло исследование Монти Якобса „Сценическая техника Ибсена". Подвергнув анализу пьесы Ибсена, автор приходит к выводу, что Ибсен не только вполне владел всем сценическим аппаратом, но и подчинялся в своих пьесах законам сцены.

— Новый роман Клары Фибих „Красное море", равно как и последний роман Б. Келлермана (автора „Туннеля") „9-е ноября" являются попытками изобразить настроения и события германской революции. Критика отмечает отрывочность и эпизодичность романа Келлермана и широкое изображение исторических событий у К. Фибих, „Красное Море" которой вышло, как продолжение появившегося три года назад ее романа „Дочери Гекубы", посвященного войне.

— Крупным явлением драматической литературы последнего времени в Германии представляется новая драма Франца Верфеля „Магическая трилогия" (Der Spiedelmensch), по своим приемам напоминающая старинный народный театр. Автором еще раз поставлена фаустовская проблема: ход драмы основан на идее раздвоения личности Фашаля, героя пьесы, у которого высшее я представлено им самим, а низшее, тянущее его в бездну убийства и греха—его двойником напоминающим отчасти Гетевского Мефистофеля.

— В издательстве Кембриджского университета выпущена книга Берты Филлпотс „Старшая Эдда". Основная мысль автора та, что относящиеся к старшей Эдде (на русский яз. эта др. исландская поэма переведена С. Свириденко в „Памятниках мировой л-ры" Сабашниковых) —поэмы представляют собой разрозненные остатки древней религиозной драмы, исполнявшейся когда-то как театральное представление.

— Вышла в свет книга Лилиан „Уинстэнли „Гамлет и шотландское престолонаследие". Детально исследуя „Гамлета" в связи с современной ему политической обстановкой, автор приходит к „выводу, что изображенная в трагедии Дания представляет собой тогдашнюю Шотландию и так именно и должна была восприниматься пьеса аудиторией театра времен Шекспира.

— Издана посмертная драматическая поэма Э. Ростана „Последняя ночь Дон Жуана". Пьеса начинается с момента, которым обыкновенно кончают драматурги, обрабатывавшие знаменитую легенду. Статуя командора, держа за руку Дон-Жуана сводит его по лестнице в ад, но в аду он получает десятилетний отпуск, чтобы творить на земле дело дьявола еще десять лет.

— Из романов, вышедших в прошлом году во Франции, критика отмечает выдающийся успех романа Марселя Берже «Боги трепещут», навеянный современностью, но совмещающий с реализмом самую причудливую фантастику—и нового романа Клода Фаррера „Осужденные на смерть" — социальной утопии в художественной форме, написанной отчасти под влиянием Уэллса, но по стилю ироническому и нервному напоминающему стиль Э. По или Вилье де Лиль Адана.

— Самым крупным исследованием юбилейной Дантовской литературы в Италии является книга известного итальянского философа и историка литературы Бенедетто Кроче „Поэзия Данте", далеко оставляющая за собою сделанное в этой области раньше и новизной своих положений, вызывающая в критике споры.

РУССКИЕ ЗА-ГРАНИЦЕЙ.

— В Праге (Чехия) состоялся ряд лекций Сергея Маковского о Пушкине, по случаю 85-тилетия со дня кончины поэта.

— „Хижина Сары Лин". В „Великом Риме" бывшая „примадонна Щукинской оперетты" открыла маленькую „хижину"... с буфетом. При буфете конечно, кабарэ. Как же без искусства.

— Берлинск. „Театр. Жизнь" сообщает, что Карсавина покидает Лондон и едет с своим мужем, бывшим личным секретарем Бьюкенена в Софию, где „муж знаменитости" получил пост председателя в комиссии по взысканию долгов в пользу Антанты.

— В чешской Праге открывается первый русский постоянный театр в Европе. Составилось товарищество, в которое вошли Е. Ф. Днепрова, Н. В. Речетникова (Моск. Драм. Театр), А. С. Ранецкий (Моск. Незлобин) С. В. Стренковский („Соловцов") С. Г. Долинский (Моск. Незлобин). На лето проектируется поездка на Балканы и в Сев. Италию.

— Издательство „Геликон" выпускает литературный еженедельник „Эпопея" под редакцией Андрея Белого.

— В издательстве „Слово" выходит „Из мировой поэзии" Бальмонта; „Крик" и др. рассказы Бунина; „Петруша" Анатоля Франса; „Заклинательница змей" Сологуба.

— Вышел № 4 (Февральский) ежемесячника „Сполохи" под редакцией Александра Дроздова и в издании Е. А. Гутнова. В номере стихотворения Н. Гумилева, Максимилиана Волошина, А. Федорова, М. Струве, Кальмы, Бенно Гепнера; И. Сургучов „Ночь". К. Бальмонт „Лунная гостья". Р. В. Минцлов „Кольцо царя Митридата" Александр Дроздов „Кирюша". В. Пиотровский „Звездной порой"—поэма. Л. Гольштейн „Листки из воспоминаний". Сергей Маковский „Георгий Лукомский". П. Митропан „Смерть В. Г. Короленко". И. Кaтель „Война и капиталистическое хозяйство". Книга Ф. Иванова, М. С. Egil, А. Книголюба, В. Фихтнера. На вкладных листах даны воспроизведения работ скульптора Александра Архипенко.

— В Берлине выходят в издательстве „Огоньки"—Ремизов „В поле Блакитном"; Толстой „Китайские Тени"; Савватий „Тетрадь в Сафьяне"; Марина Цветаева „Стихи к Блоку"; Эренбург „Опустошающая любовь". Книги выходят в обложках работы художника Арнштама.

В Варшаве.

— По сообщению газеты «За Свободу», 25 февраля в зале Европейского Отеля должен был состояться концерт-бал, сбор с которого поступает в „фонд борьбы с анархией и коммунизмом".

— Концерты А. К. Глазунова в Ревеле, Гельсингфорсе и Риге прошли с колоссальным успехом. В марте Глазунов ожидается в Берлине.

Письмо в редакцию.

Тов. Редактор!

В газете «Пролетарий» от 28/2—с. г. помещена заметка некоего М. Игнатьева:—«ХУД «АФЕРА»—артистов Харьковской Госоперы». Бесспорно, факт излагаемый М. Игнатьевым возмутителен и заслуживает всяческого порицания, с какой стороны на него ни смотри, но дело в том, что труппа „Харьковской Госоперы", гастролировавшая в г. Богодухове, ничего общего с труппой Госоперы—не имеет, ибо никто из артистов на службе в Госопере не состоит.

Что касается артиста Мичурина—то он действительно летом 1921 г. выступал несколько раз на сцене Харьк. Госоперы, заменяя больных артистов, но в штате Госоперы никогда не состоял.

Артист же Гринев служил на сцене Госоперы, но с 1/2—с. г. уволен оттуда с наложением денежного штрафа, за самовольную халтурную поездку в г. Люботин, при чем Управлением Х. Госоперы было возбуждено ходатайство перед профсоюзом „Всеиспрос" о привлечении Гринева к дисциплинарному суду: К сожалению мы не можем сказать, чем кончилось это дело.

Для нас важно то, что упрек, брошенный М. Игнатьевым по адресу Харьк. Госоперы, лишен основания и вытекает повидимому, из незнания тов. Игнатьевым постановки дела в Харьк. Госопере, а также ее личного состава.

Что же касается труппы «гастролировавшей» в г. Богодухове под флагом Харьков. Госоперы, то она, несомненно заслуживает самого строгого к себе отношения, и дело профсоюза „Всеиспрос" и соответствующих органов искусств, найти средство пресечь в корне подобные возмутительные поступки халтурного характера всякого рода „гастролеров" и тем более таких, которые, прикрываясь именем художествен. Государственных предприятий, вводят в обман доверчивую и наивную провинциальную публику.

С своей стороны Всеукрмузтеком привлекает самозванцев-халтурщиков к законной ответственности.

Зам.Предвсеукрмузтекома *П. Полуянов.*

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ—Издат. „Помощь" Харьк. Губкомпомголод.

Выходит по воскресеньям 1 раз в неделю.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ

Редакция и контора: Харьков, Губернаторская 8.

Журнал всесторонне освещает всю художественную жизнь Советских Республик и Заграницы.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

с доставкой и пересылкой на 1 м. 50 к., на 3 м. –1 р. 25 к., на полгода—2 руб. (по золотому курсу).

Об'явления:

Впереди текста—50 коп.

Позади текста—40 коп.

Театральные об'явления:

Впереди текста—30 коп.

Позади — 20 коп.

—) Предложение труда—10 коп. (за место занимаемое строкою нонпареля в 1 столбец). (—

Подписка и об'явления принимаются: в Харькове—в конторе редакции, в Губкомпомголоде и в центральной экспедиции печати (Б. Николаевская пл.—28); в провинции—в Комитетах помощи голодающим и у контрагентов центральной экспедиции печати.

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ—Изд-ство „ПОМОЩЬ“ губ. К-та пом. голодающим.

Военно-Кооперативный Отдел Губсоюза

ЯРОСЛАВСКАЯ, № 18.

Отдел Промышленный

1) Спичечная фабрика.
2) Маслобойный завод.
3) Мыловаренный завод.
4) Лесные разработки.

ПРИНИМАЮТСЯ ЗАКАЗЫ
со внесением соответствующих авансов.

Отдел Торговый.

ПРИНИМАЮТСЯ ПОРУЧЕНИЯ
от Учреждений и Кооперативов на заготовку и товарообмен.

В. К. О. Губсоюза об'единяет 74 первичных военных Кооперативов с количеством членов—военнослужащих и красноармейцев 40.000.

Производств. отдел
„Кооператива „ТРУДОВОЙ ХИМИК".

Университет. ул. 5.

1) Завод Клееваренный	Клей.
2) Зав. смазочн. веществ „Нафтолеум"	Цилиндровое масло. Шевская смола. Колесная мазь. Мадия.
3) Завод Мыловаренный	Мыло Ядровое, Мраморн.. Казанское и пр.
4) Химическая Лаборатория „Гигиена"	Косметика. Хозяйственные препараты Одеколон, Духи и пр.

Обращаться в отдел.

ГУБТОРГ

Х. Г. С. Н. Х.

предлагает учреждениям, кооперативам, артелям и частным лицам:

СУКОННО-ТРИКОТАЖНЫЕ ИЗДЕЛИЯ:
чулки, носки, нитки, сукно.

ЖЕЛЕЗНО-СКОБЯНЫЕ товары и **КОЖЕВЕННЫЕ** товары.

ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ:
гири, плиты, печные приборы и пр.

СТРОИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:
мел, цемент, известь, кирпич, черепицу, алебастр.

ИМЕЮТСЯ: пирогранитные и кафельные плитки.

Запросы и справки: ГУБТОРГ, ул. Либкнехта № 64.

Проверено 1948 г.

Тираж 3000. 3-я Госуд. типография (быв. ХВО).